



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

7 | 2010

Le Conte et la Fable

Deux exemples des relations ambiguës du conte merveilleux et de la morale : *Les Aventures d'Abdalla* de l'abbé Bignon, *Boca de M^{me} Le Marchand*

Two Examples of the Ambiguous Relations Between Fairy Tales and Moral

Raymonde Robert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/765>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2010

Pagination : 147-159

ISBN : 978-2-84310-182-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Raymonde Robert, « Deux exemples des relations ambiguës du conte merveilleux et de la morale : *Les Aventures d'Abdalla* de l'abbé Bignon, *Boca de M^{me} Le Marchand* », *Féeries* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 31 juillet 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/765>

DEUX EXEMPLES DES RELATIONS AMBIGUËS
DU CONTE MERVEILLEUX ET DE LA MORALE :
LES AVENTURES D'ABDALLA DE L'ABBÉ BIGNON,
BOCA DE M^{ME} LE MARCHAND

A PRIORI les domaines de la morale et du merveilleux ne coïncident guère. Le merveilleux, au sens littéraire du terme, autrement dit l'utilisation du surnaturel dans les textes littéraires, ne renvoie qu'au jeu d'une imagination libérée des contraintes et désireuse d'échapper au réel. La morale, au contraire, se place dans le cadre strict de règles qui visent à régir le comportement quotidien et la vie concrète. C'est ce qui explique qu'avant la fin du xvii^e siècle et l'invention des contes de fées littéraires en France, morale et merveilleux entretiennent des relations très particulières. Les recueils moraux orientaux, tels *Kalila et Dimna*, n'appuient leurs démonstrations que sur les fables animalières¹ ou sur des récits très concrètement inscrits dans la vie quotidienne. Si, au Moyen Âge, les prédicateurs occidentaux utilisent parfois des contes merveilleux comme *exempla*, il ne s'agit que d'une adaptation fortement encadrée, précédée et suivie d'affirmations à visée pédagogique, morale et religieuse² qui distordent le récit pour en faire une espèce d'allégorie correspondant à la démonstration recherchée. Cette utilisation n'est possible que parce que les récits merveilleux, de quelque type qu'ils soient, placent au centre des événements un personnage doté de toutes les qualités, auquel est confronté un adversaire totalement négatif, le premier l'emportant *in extremis* sur le second et rétablissant un ordre plus satisfaisant

1. Fables animalières dont l'anthropomorphisme est une simple convention d'écriture et n'appartient pas au registre du merveilleux.

2. Sur ce sujet, voir par exemple l'ouvrage de M.-A. Polo de Beaulieu, *Éducation, prédication et cultures au Moyen Âge*, Presses Universitaires de Lyon, 1999, en particulier le chapitre « Une culture entre oralité et écriture, *Exempla* et contes populaires » et la liste des contes types repérables dans *L'Échelle du ciel* de Jean Gobi le Jeune.

pour l'esprit. Cependant cette opposition, pour structurante qu'elle soit, ne comporte, à l'origine, aucune injonction d'avoir à imiter ou à éviter tel ou tel comportement concret. Les héros des épopées, des romans courtois ou des contes sont admirables mais ils ne sont pas à prendre pour modèles dans la vie quotidienne³.

Il n'est pas indifférent que le premier conte merveilleux littéraire qui, en 1690, inaugure le genre du conte de fées « à la française » ait pris la forme d'une métaphore de la vie humaine, soumise inéluctablement à la mort. Dans ce conte dans lequel M^{me} d'Aulnoy reprend le type 470 B du « Pays où l'on ne meurt pas », il ne s'agit pas encore d'une leçon de morale, mais de la constatation désabusée de la fragilité de la vie humaine et de l'inexorable fin à laquelle elle conduit. Or, fait remarquable, la conclusion du récit prend la forme d'un proverbe qui replace l'aventure merveilleuse dans le large contexte de la sagesse ancestrale : « Et tout le monde a dit depuis cette terrible aventure : "que le Temps vient à bout de tout et qu'il n'est point de félicité parfaite"⁴. » Cette leçon de résignation greffée sur le récit merveilleux ouvre une piste dans laquelle s'engouffreront les auteurs de contes de la fin du XVII^e siècle. Certes, il ne s'agit pas encore d'une injonction d'avoir à suivre ou à éviter tel comportement, mais le pas sera vite franchi qui aboutira aux moralités en vers. C'est Perrault qui, à peine quatre ans plus tard, dans la préface de l'édition de 1694 des contes en vers, théorise et justifie ce passage. En assignant aux contes populaires la fonction d'éduquer les « âmes innocentes » en y jetant « des semences » dont éclore « de bonnes inclinations », Perrault prétend conférer aux contes merveilleux la dignité pédagogique des fables d'un La Fontaine. Mais ce faisant, il introduit ainsi une ambiguïté que cultiveront, avec plus ou moins de bonne foi, quelques auteurs⁵ des contes de fées du premier

3. Dans le domaine du folklore, ce n'est que très accessoirement que certains contes merveilleux visent à donner une leçon de comportement : dans le cas très précis et très restreint des contes dits d'avertissement, tel le type 327 A (*Le Petit Chaperon rouge*), ou dans celui de textes construits autour d'une situation d'épreuve imposée successivement au personnage positif et au personnage négatif, tel le type 480 (*Les Fées*). De toute façon, dans ces deux cas, avant la fin du XVII^e siècle, le modèle à suivre ou à éviter n'est jamais donné qu'implicitement.

4. M^{me} d'Aulnoy, *Contes des fées*, suivi des *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, édition critique établie par N. Jasmin, Paris, Champion, « Bibliothèque des Génies et des Fées », n° 1, 2004, p. 145. Il est révélateur que le conte type 470 ait été retenu comme *exemplum* par les prédicateurs qui en ont tiré une leçon très différente de celle que propose M^{me} d'Aulnoy (voir *Les Formes médiévales du conte merveilleux*, textes traduits et présentés sous la direction de J. Berlioz, C. Brémond et C. Velay-Vallantin, Paris, Stock, 1989, p. 157-163).

5. M^{me} d'Aulnoy, M^{lle} de La Force, M^{me} de Murat, M^{me} Durand. Mis à part Perrault et, dans un contexte particulier, Fénelon, les auteurs masculins s'abstiennent de cette pratique.

temps de la mode. Tantôt en associant laborieusement ces textes de pur plaisir à la sagesse des proverbes et à la dénonciation des vices, comme M^{lle} Lhéritier, tantôt en accrochant à leurs jeux fantasmatiques — avec des contorsions plus ou moins habiles — des moralités en vers plus ou moins ironiques.

Par un curieux phénomène et alors que la formule d'Horace de l'*utile dulci* continue à peser sur le roman, les contes merveilleux du XVIII^e siècle se libéreront de la pesante obligation de se racheter en affichant une signification morale. Cette liberté que M^{lle} de Lubert revendique fièrement pour l'invention merveilleuse⁶ sera pratiquée pendant tout le siècle⁷ par des auteurs qui oublieront allègrement proverbes et moralités et privilégieront sans états d'âme la liberté de l'imagination. Un auteur comme l'abbé Prévost ira même dans une préface à des contes de M^{me} de Lintot (1735) jusqu'à affirmer « que les fées, les enchanteurs, les esprits familiers sont peut-être la plus jolie invention de l'esprit humain⁸ ». Mais l'association installée par Perrault entre conte et morale est si tenace qu'elle subsistera dans quelques rares textes où elle occupe une place remarquable et témoigne d'une ambiguïté qui prend des formes qui se compliquent par rapport à celle qu'entretenaient les contes de la période précédente. Deux récits merveilleux méritent à cet égard de retenir l'attention car ils offrent l'exemple de ce phénomène dans des formes complètement étrangères l'une à l'autre. C'est d'abord, en 1712, dans le style oriental, *Les Aventures d'Abdalla*⁹ de l'abbé Bignon, c'est ensuite, dans le genre de la féerie traditionnelle, *Boca*¹⁰ de M^{me} Le Marchand (1735).

6. « [...] c'est un paradoxe insoutenable que de dire que l'agréable est inséparable de l'utile. [...] l'agréable peut marcher seul, sûr d'être bienvenu partout. [...] le divertissement est un bien et l'ennui un mal. [...] » (*Discours préliminaire qui contient l'apologie des contes de fées*, 1743) : M^{lle} de Lubert, *Contes*, édition d'A. Zygél-Basso, « Bibliothèque des Génies et des Fées », n° 14, Paris, Champion, 2005, p. 527.

7. À de rares exceptions près, comme le comte de Caylus qui retrouvera, vers la fin de sa vie, la pratique des moralités en vers accrochées à deux contes qui s'affichent comme pédagogiques.

8. M^{me} Levesque, M^{me} de Gomez, M^{me} de Dreuillet, M^{me} Le Marchand, M^{me} de Lintot, M^{me} de Lassay, M^{me} Fagnan, M^{lle} Falques, *Contes*, édition critique établie par R. Robert, « Bibliothèque des Génies et des Fées », n° 13, Paris, Champion, 2007, p. 572.

9. Édition de référence : tome 8 de la « Bibliothèque des Génies et des Fées », Paris, Champion, 2006. Je prendrai en compte la continuation des *Aventures d'Abdalla* par Colson.

10. Édition de référence : tome 13 de la « Bibliothèque des Génies et des Fées », Paris, Champion, 2005.

Récit d'aventures merveilleuses et fables pédagogiques

Les Aventures d'Abdalla se présentent sous la forme d'un système de récits enchâssés, technique narrative devenue, à l'époque, le signe distinctif de la manière orientale. La trame principale est constituée par le récit qu'un Indien musulman, sujet du Grand Mogol, fait d'un périple entrepris sur l'ordre de son maître pour trouver une eau merveilleuse qui préserve de la vieillesse. Ce récit principal s'étoffe de toutes sortes de récits secondaires, de nature très variée, qui concernent parfois les aventures amoureuses des compagnons d'Abdalla, parfois la description de scènes anecdotiques, parfois des contes destinés à amuser le groupe des voyageurs. Qu'elles se situent dans le monde réel ou qu'elles soient merveilleuses, la plupart de ces histoires n'abordent pas le point de vue moral. En revanche, dans deux de ses aspects, le récit de l'abbé Bignon postule une très forte implication morale, sensible dans la définition du personnage principal aussi bien que dans une série d'apologues racontés à plusieurs moments du récit principal. Mais ces relations sont complexes et demandent à être examinées de près.

La forme autobiographique adoptée par l'abbé Bignon place au centre du récit un personnage par les yeux duquel tous les faits sont appréhendés. Le musulman Abdalla, acteur principal et narrateur d'une quête qui l'amène à parcourir les océans, est présenté comme un individu doté de grandes qualités : une piété sincère, un dévouement parfait à son souverain, une grande fidélité en amitié, beaucoup de respect des autres et une totale générosité à leur égard. Au moment d'entreprendre le grand périple, il rassemble quelques compagnons de route qu'il choisit pour leur attitude désintéressée et à l'égard desquels il adopte une attitude de sympathie active qui n'est pas sans rappeler l'amour chrétien du prochain. Ce qu'il formule lui-même dans une courte harangue :

Mes amis, ajoutai-je en parlant à tous, nous partagerons désormais les biens et les maux que Dieu nous enverra ; aimons-nous : réglez vos affaires et demain trouvez-vous au vaisseau dès la pointe du jour. (p. 1137)

À quoi s'ajoutent une remarquable largeur d'esprit et une tolérance qui l'amènent à accepter, parmi ses compagnons de route, un « imam portugais », autrement dit un prêtre catholique, auquel il déclare qu'il n'a « aucune aversion pour ceux qui faisaient profession de cette religion pourvu qu'ils fussent gens de bien, et surtout modestes et discrets ». Le monde auquel le lecteur est confronté est donc présenté et décrit par le biais de ce regard

oriental qui, à aucun moment, ne suppose quelque distance ironique que ce soit. Mais peut-on déduire de toutes les qualités dont fait preuve Abdalla que le récit le présente comme l'exemple d'un comportement moral à imiter? Il est difficile de répondre par l'affirmative pour plusieurs raisons, d'abord l'ambiguïté qu'introduit dans le texte la juxtaposition de deux registres narratifs contradictoires qui brouille toutes les références.

Tout est fait pour que le récit soit inscrit dans une réalité géographique et historique parfaitement concrète. La forme autobiographique donne au texte l'allure d'un récit de voyage ponctué d'indications si précises qu'elles permettent de dresser la carte d'un périple «réel». *L'incipit* date précisément les faits : «Sur la fin du Ramadan de la sixième année du règne de Chah Jehan», autrement dit exactement en 1633. Abdalla est sujet d'un potentat oriental auquel il obéit aveuglément. Il n'a rien d'héroïque et tremble devant son maître. C'est par soumission au pouvoir brutal du Grand Mogol qu'il entreprend la quête. Prudent et méfiant, il s'entoure de toutes les précautions pour la mener à bien. Dans le voyage qui l'amène au bout du monde, il se comporte aussi en touriste curieux, s'arrêtant pour décrire une pratique de chasse remarquable ou la récolte de l'ambre gris. Or, parallèlement à cette précise inscription dans le temps et dans l'espace, le récit accumule les éléments surnaturels les plus extravagants. D'abord, la quête merveilleuse présentée dès le titre comme celle de «la fontaine merveilleuse dont l'eau fait rajeunir». Le texte revient à plusieurs reprises sur des aventures extraordinaires vécues, non seulement par les personnages du récit, mais aussi par un individu prétendu réel, Monsieur de Sandisson, dont la «Lettre au traducteur» est destinée à authentifier le récit d'Abdalla. Dans ces épisodes, aussi bien Monsieur de Sandisson que les personnages que rencontre Abdalla sont enlevés et transportés dans une Île Détournée, monde merveilleux et inquiétant, où se passent des cérémonies étranges, où des individus ressuscitent, où les proportions des animaux et des végétaux sont inversées comme dans le monde à l'envers de Cyrano de Bergerac, où un personnage de fiction, le comte de Gabalis, est englouti par un dragon, etc. Tout est ainsi fait pour que monde naturel et monde surnaturel coïncident si étroitement que le lecteur hésite continuellement entre la curiosité pour un exotisme «réaliste» et l'étonnement devant un surnaturel emprunté à un Orient légendaire et mystérieux ou aux traditions merveilleuses de l'Occident. Le personnage d'Abdalla participe de ce flottement. Les qualités morales concrètes qui lui sont prêtées achoppent sur l'in vraisemblance de la plupart des situations. Si vertueux qu'il puisse être, il n'est jamais constitué en exemple. L'étrange mélange

de réalité et de surnaturel barre la voie à toute interprétation morale ou allégorique de la quête.

Une deuxième raison explique l'ambiguïté que l'abbé Bignon installe autour de son personnage. Abdalla est un musulman, raisonnable, humain et tolérant, certes, mais qu'il faudrait d'abord convertir avant de le considérer comme exemplaire. L'entreprise est suggérée par Abdalla lui-même dans un passage où il évoque les leçons de christianisme que lui donne l'« imam » portugais :

Cet imam était véritablement un saint homme à sa manière. Il m'apprit pendant notre longue navigation plusieurs beaux préceptes du prophète fils de Marie, et quantité de graves maximes des vénérables muftis Pierre et Paul. (p. 1138)

Au contact du prêtre catholique, Abdalla est sur la voie de la conversion, mais il ne s'agit là que d'une tentative sans suite ; Abdalla mourra musulman, enfermé dans une religion monothéiste voisine du christianisme mais totalement insatisfaisante. En bon pédagogue, l'abbé Bignon démontre, dans la fiction, qu'il connaît et comprend la stratégie missionnaire des jésuites. Pour convertir les infidèles, il est plus efficace de les comprendre et de les apprivoiser plutôt que de les brutaliser ou de les exorciser. *Les Aventures d'Abdalla* prouvent que l'abbé s'intéresse de près à la culture orientale dont il est profondément imprégné, elles ne démontrent en rien qu'il la tienne pour valable ni qu'il fasse de son héros un exemple à suivre.

Si la définition du personnage d'Abdalla est complexe et participe plutôt de l'intérêt que l'abbé témoigne à la culture orientale que d'un souci moral, un nombre important de récits racontés, tantôt par des fillettes, tantôt par un prêtre portugais, obligent à reprendre la question des relations des contes et de la morale sous un autre jour.

Intitulés « contes », six textes¹¹ très courts viennent ainsi interrompre la trame narrative dans des sortes d'intermèdes à valeur nettement pédagogique. Les trois premiers contes interviennent au tout début du périple d'Abdalla, la narratrice, « une fillette de huit à neuf ans » prénommée Loulou, est la fille d'une dame persane, personnage important du récit car elle fait partie, comme Sandisson, le prétendu auteur de la lettre au traducteur, des mortels transportés dans le monde surnaturel. Loulou a à son actif trois contes. L'auteur de la continuation lui en prête un quatrième et

11. En fait, dans la partie rédigée par l'abbé Bignon, figurent quatre contes seulement. La continuation de Colson contient deux autres contes que je prends en compte dans la mesure où y est postulée la valeur pédagogique de ce type de récits.

invente une deuxième narratrice, une jeune fille nommée Charmen. Ces contes sont ce que nous appellerions des fables ; à une exception près, elles sont animalières.

L'insertion de fables, dans *Les Aventures d'Abdalla*, soulève la question de leur fonction et de leur signification dans un tel récit. S'il peut sembler logique qu'Abdalla note soigneusement les multiples aventures que lui racontent ses compagnons de voyage, le fait qu'il s'attarde à plusieurs reprises à consigner les fables animalières qu'une jeune fille lui récite ne paraît plus aussi facile à expliquer, sinon par une série d'associations contradictoires. D'une part, l'abbé connaît fort bien la culture orientale ; or parmi les ouvrages les plus répandus dans tout l'Orient, figure un recueil de fables que les Orientaux nomment *Kalila et Dimna*¹². L'abbé le connaît même si bien qu'il lui emprunte deux des fables prêtées à Loulou. Le premier conte raconté par la fillette correspond à la fable intitulée « Les Trois Poissons et les pêcheurs », le troisième à la fable « Les Singes, l'oiseau et le voyageur ». La démarche est cependant beaucoup plus compliquée que celle d'un simple emprunt. En effet, *Kalila et Dimna* est un recueil du type « miroir des princes », les récits insérés, fables animalières ou non, sont destinés à enseigner la sagesse à un roi. Quelles que soient les versions du récit-cadre qui justifie le recueil, elles postulent toutes qu'un sage illustre les leçons de gouvernement qu'il donne au roi par des contes ou des fables dont la signification correspond aux différents chapitres de la morale à observer. Chaque fable est ainsi commentée, une leçon en est tirée. Le système se complique dans la mesure où une intrigue secondaire se développe et met en scène les deux animaux éponymes, les deux chacals Kalila et Dimna. Mais, sans aucune exception, chaque fable est décodée comme un exemple à suivre ou à éviter par un roi. C'est ainsi que la première fable empruntée par l'abbé Bignon raconte l'histoire de trois poissons dont l'un, plus malin que les autres, réussit à éviter d'être pêché, alors que le troisième moins intelligent est capturé, situation dont le narrateur dégage la conclusion qu'il faut éliminer un ennemi pendant qu'il en est encore temps. Dans la bouche de la jeune narratrice de Bignon, tout est transposé sur le mode

12. De multiples traductions en ont été faites en latin, en italien, en anglais et en français. Si l'abbé Bignon n'a pas eu accès à la traduction de Galland parue de façon posthume en 1724, une traduction française en a été publiée en 1644, *Livre des Lumières ou la Conduite des Roys, composé par le sage Pilpay*, traduit en français par David Sahib d'Ispahan (ville capitale de la Perse), Paris, S. Piget, 1644 (rééditée en 1698), David Sahib étant le pseudonyme de Gilbert Gaulmin. Sur la question de la diffusion du *Kalila et Dimna* au XVIII^e siècle, voir R. Robert, « L'itinéraire français des fables de Bidpai (*Kalila et Dimna*) au XVIII^e siècle : de Galland à Caylus », dans *Les Mille et Une Nuits et le récit oriental en Espagne et en Occident*, Paris, L'Harmattan, 2009.

d'une leçon à usage d'enfants. C'est ainsi que l'histoire des trois poissons se complique du fait que les poissons sont des criminels qui dévorent les autres, et que la conclusion est une moralité plutôt ambiguë : « Un criminel paresseux n'évite jamais la punition qui lui est due. » (p. 974)

Il est vraisemblable que la présence de fables dans le récit d'Abdalla correspond à une intention purement informative ; l'abbé vise à donner à ses lecteurs l'image la plus complète de la culture et de la littérature orientale. Il n'empêche que remplacer le vieux sage Bidpaï, racontant pour des rois, par une fillette que sa mère exhibe comme une sorte de petit singe savant¹³ a quelque chose d'étonnant. Sans aller jusqu'à y voir une intention ironique, on ne peut que constater la dégradation qu'ont subie les fables orientales en entrant dans la culture occidentale ; quittant leur statut de métaphores à usage des gouvernants, elles ne servent plus qu'à illustrer la capacité de mémorisation, de répartie ou d'invention des jeunes gens.

En voulant offrir au lecteur une sorte de patchwork de la culture orientale, l'abbé Bignon n'a pu échapper au prisme déformant qui joue forcément dans le contact entre cultures. Si la morale est sauve, ce n'est qu'au prix d'une série de paradoxes : un personnage central très estimable et très sympathique mais qui n'est pas chrétien et donc ne peut être pris comme modèle, des fables infantilisées dont l'utilité est salonnaire et qui ne contiennent plus que des moralités fabriquées. Le dépaysement peut jouer en toute tranquillité.

Une morale à usage du peuple : *Boca* de M^{me} Le Marchand

À la différence des *Aventures d'Abdalla*, dans lesquelles, malgré les qualités humaines d'Abdalla, aucune implication morale n'était jamais postulée, *Boca* se présente comme un récit à fortes prétentions éducatives. L'histoire de l'édition de ce texte en apporte une preuve externe¹⁴. Paru en 1735, il sera réédité en 1756 peu après la mort de M^{me} Le Marchand, mais sous le nom d'une jeune et jolie mondaine, M^{me} Husson. En s'attribuant le mérite de l'invention de *Boca*, la plagiaire en complète le titre qui devient : *Boca ou la Vertu récompensée*, sous-titre qui ne fait qu'explicitier le caractère

13. « La jeune Loulou entrait aussi à sa manière dans les conversations. À notre première visite, comme je louais ses grands yeux et ses beaux sourcils, [sa mère] lui dit : "Ma fille faites voir que votre esprit mérite encore plus de louanges. [...]" » (Ouvr. cité, p. 973.)

14. Pour plus de précisions sur cet épisode, se rapporter à l'édition de *Boca* dans le tome 13 de la « Bibliothèque des Génies et des Fées », Paris, Champion, 2007. Les citations sont faites dans cette édition.

général du récit. Affichée dès les premières pages, la vertu du personnage éponyme est continuellement soulignée. Ce qui n'empêche pas ce long récit merveilleux d'être construit sur une ambiguïté majeure qui place au centre du texte un héros paradoxal, peut-être plus inattendu encore que le musulman de l'abbé Bignon.

En contradiction avec tous les usages des contes merveilleux du temps, le personnage central, celui qui occupera toutes les fonctions, traditionnellement dévolues à un prince, dans la quête, dans la destruction des enchantements et dans la délivrance de la princesse, n'est qu'un artisan et, de plus, un artisan dégradé. Certes la narratrice lui concède qu'il a de l'esprit et une bonne mine, mais il n'est que le fils d'un sculpteur, par rapport au métier duquel il a « dégénéré en se réduisant au travail de la menuiserie¹⁵ » (p. 491). Son caractère vertueux est affirmé d'emblée, il n'a « d'inclination à aucun vice » ; le texte essaie même de le racheter de sa condition subalterne en lui prêtant « des sentiments plus délicats et plus relevés que ceux qu'ont ordinairement ses pareils ». Et le récit se développe sur un mode qu'on pourrait qualifier de schizophrénique, parcouru qu'il est par une contradiction essentielle entre la position héroïque du personnage et son origine vulgaire.

Cette contradiction revêt sa véritable proportion dans la conclusion du récit. Le personnage qui a joué le rôle de héros quêteur puis de héros sauveur, qui a réussi toutes les épreuves et qui finalement délivre la princesse de l'enchantement qui la tenait prisonnière, celui dont le lecteur attend qu'il épouse, sinon la princesse qui est déjà pourvue d'un amant, au moins l'amie qui l'a accompagnée dans les épreuves et qu'il a lui-même délivrée d'un grand danger, ce personnage se retrouve simple artisan et content de son sort. Tout ce qu'il demande est d'être autorisé à séjourner auprès de ceux qu'il a sauvés, en vivant de son métier et en continuant à fabriquer ses petites boîtes d'ivoire. Le récit se termine par une moralité explicite : les richesses ne sont pas destinées aux artisans, pas plus que le luxe des palais. Chacun à sa place.

On donna à Boca un petit appartement dans le palais. La candeur de ses mœurs, son désintéressement, son humanité, sa franchise le firent aimer et honorer de tout le monde. Ce qui prouve bien que la vertu, pour se faire respecter, n'a pas besoin d'emprunter l'éclat des richesses ni des grandeurs.

15. Cette intéressante hiérarchie peut s'analyser en relation avec l'idéologie qui parcourt tout le texte. Certes le métier de sculpteur peut être considéré comme plus « artistique » que celui de menuisier mais, à la différence de celui-ci, il est uniquement en relation avec les besoins de la noblesse.

M^{me} Le Marchand met au service de cette leçon tous les ingrédients qu'elle trouve dans les contes merveilleux. Chaque moment du récit est ainsi l'occasion de dégager une règle de comportement à usage des gens du peuple. Comme les héros des contes merveilleux populaires, Boca est d'abord soumis à ce que les structuralistes nommeraient une épreuve qualifiante dont les modalités correspondent à sa situation : par trois fois, trois individus lui achètent une des petites boîtes d'ivoire qu'il sculpte dans ses temps libres. Il est payé beaucoup plus que ne vaut la boîte. Or, par trois fois, quand il veut utiliser l'argent reçu, il ne trouve plus qu'un amas grouillant d'insectes. On ne peut signifier plus clairement la vanité des richesses, quand elles sont possédées par un artisan ; Boca tirera lui-même la leçon en déclarant que « la fortune nous trompe en nous donnant plus que nous ne méritons » (p. 505). La leçon est sévère, mais Boca l'accepte sans aucune discussion.

Le sujet de la richesse inutile, voire nuisible, aux gens du peuple, est repris avec une insistance tout à fait remarquable. Par exemple, avant de se mettre en route, Boca — comme les princes quêteurs traditionnels — est pourvu d'un objet magique. Il découvre un petit bâton qui lui fournit régulièrement de l'argent. Mais quoiqu'il soit directement issu des bourses magiques dont le folklore fait grand usage, ce petit bâton comporte aussi une leçon de modération, car il ne fournit qu'une petite somme, « quatre réaux » à la fois. Ce qui redouble la leçon donnée par l'épreuve qualifiante, selon laquelle un artisan doit savoir se contenter d'un modeste salaire, la richesse n'étant pas conforme à son rang social.

L'épreuve qualifiante réussie et l'objet magique obtenu, la quête commence qui va amener Boca à parcourir le monde, dans une géographie fantaisiste, du Pérou à Java puis dans un Orient indéterminé. La mise en route de cette quête se fait selon des modalités ambiguës qui subordonnent le merveilleux à cette posture morale. C'est ainsi que Boca découvre un texte poétique qui lui intime l'ordre de se mettre en route vers l'Orient, « sans jamais s'arrêter », mais lui affirme aussi que « pour faire des miracles, il [lui] suffira d'être humain » (p. 499). Cet avertissement n'empêche pas le merveilleux de déployer ses splendeurs dans un domaine fantasmagorique complètement étranger à la morale, qui reprend certains motifs des contes merveilleux littéraires pour les retravailler dans le sens de l'idéologie à l'œuvre. C'est ainsi que Boca s'embarque, comme de nombreux héros de contes de fées, à bord d'un vaisseau magique. L'équipage en est constitué d'oiseaux, de mouches, d'araignées et de fourmis. Devant l'activité que déploient les petits animaux, Boca s'exclame plein d'admiration :



Ô Dieux ! que les faibles doivent être méprisés, et qu'au contraire ils sont puissants quand ils sont réunis par l'ordre et l'industrie. (p. 502)

Cette vision irréaliste d'un monde merveilleux où les araignées filent les cordages d'un navire, où les fourmis fabriquent de confortables tapis, où les repas sont préparés par d'actifs animaux, sert à dégager une leçon de comportement si fortement teintée d'idéologie qu'elle laisse rêveur : que les artisans ne se plaignent pas, qu'ils se contentent de leur sort, qu'ils s'organisent pour travailler dans « l'ordre » en mettant leur « industrie » au service de ceux qui leur sont supérieurs, ce qui leur permettra de racheter leur « faiblesse », autrement dit la tare que représente leur peu de valeur sociale.

La quête se développe selon des modalités traditionnelles toujours soigneusement adaptées à la fin morale. Boca se voit, en particulier, signifier l'interdiction de s'arrêter dans son chemin. Trois sortes de tentations lui sont successivement offertes auxquelles il résiste énergiquement. D'abord, et encore une fois, la richesse : un vieillard lui demande de s'arrêter pour l'aider à sortir un trésor de terre. Puis, de façon assez ambiguë, une vieille femme lui demande de s'arrêter pour qu'il l'aide à retrouver ses lunettes et qu'elle lui conte « de belles choses¹⁶ ». La dernière tentation est celle de la nourriture que lui présente un enfant et à laquelle il n'aura accès que s'il accepte d'interrompre sa route. La formule par laquelle Boca dégage la morale des trois épisodes laisse rêveur : Boca réfléchit en effet « sur les chimères séduisantes où se laissent entraîner presque tous les hommes » (p. 507). On ne peut que s'étonner devant l'emploi d'un terme aussi fort, appliqué à des tentations plutôt anodines, et qui implique une véritable ascèse imposée aux artisans. Contrairement à l'usage, ce n'est qu'à la quatrième épreuve que l'interdit sera transgressé. Boca finit par s'arrêter pour sauver une jeune femme agressée par des malfaiteurs. Devant son désespoir d'avoir désobéi, la jeune femme le rassure : il a été humain. Une hiérarchie est donc clairement établie qui, du moins dans la théorie, privilégie la morale par rapport au merveilleux. La suite contredira quelque peu cette affirmation généreuse. En effet, les éléments merveilleux se succèdent, pour lesquels l'humanité et la générosité du personnage semblent de peu d'effet : Boca doit porter une statue, la jeter dans une cuve d'eau bouillante, puis traverser douze chambres sans en refermer les portes, etc.

16. La leçon morale est peu claire, sinon qu'elle ridiculise les vieilles femmes, leur vue basse et leur propension à raconter. On serait tenté d'en conclure que les artisans n'ont pas de temps à perdre à écouter des histoires.

Ce qu'il réussit à faire grâce au petit bâton magique. Le récit le place ainsi dans la situation du héros princier, détenteur de l'objet magique, mais la postulation morale (c'est parce qu'il est humain qu'il réussit l'impossible) le prive du bénéfice du rôle merveilleux qu'il a joué. Dans les contes de fées, les princes ne sont pas des exemples moraux ; s'ils réussissent dans leurs entreprises et délivrent les princesses, c'est du fait de leur place dans la structure narrative. Comme héros quêteur ou sauveur, ils doivent épouser les princesses. Boca n'est héros que par la nécessité d'une démonstration morale à usage des artisans. L'essentiel tient en deux points complémentaires : un artisan doit être humble, ne convoiter ni richesses ni luxe, ni même plaisir ; il doit avoir le cœur bon, autrement dit accepter d'être un subalterne au service des grands qu'il sert sans attendre de retour.

Le modèle de vertu que dresse le récit de M^{me} Le Marchand est tout à fait révélateur d'une idéologie qu'on est bien obligé de qualifier de classe. Une stricte répartition est opérée entre classe privilégiée et classe populaire. La première vertu d'un artisan est de savoir se tenir à sa place. Son ardeur au travail est présentée comme le seul moyen qu'il a de faire oublier la faiblesse de sa condition. En récompense, il sera estimé et pourra vivre dans l'ombre des grands dans une espèce de bonheur complètement passif.

Si différents qu'ils puissent sembler au premier abord, *Les Aventures d'Abdalla* et *Boca* ont en commun plusieurs aspects dont le premier est de constituer des sortes d'hapax dans la production de contes merveilleux du XVIII^e siècle. Si leur longueur n'a rien d'exceptionnel, en revanche la façon dont ces deux textes prennent pour héros des personnages qu'il faut bien considérer, à l'époque, comme marginaux, en fait des exceptions majeures. Certes, les personnages musulmans foisonnent — et c'est logique — dans tous les recueils orientaux, mais jamais ils ne sont traités en focalisation interne, comme ose le faire l'abbé Bignon. Quant au coup de force de M^{me} Le Marchand, il est pratiquement sans exemple sous la forme qu'elle lui donne. C'est la raison pour laquelle les relations que les deux textes entretiennent avec la morale sont tout à fait particulières. Quand les auteurs du siècle précédent s'amusaient à terminer leurs contes merveilleux par une moralité ou à les présenter comme illustrant des proverbes, les destinataires de ces « leçons » savaient reconnaître la part de convention dans la manipulation que subissaient les récits : imitation des fables ou jeu salonnière des « proverbes ». Bien plus, le merveilleux s'y trouvait quasiment gommé au profit de situations normales : conduite à tenir pour les jeunes filles (se méfier des « loups doucereux », privilégier la « bonne grâce »), méfiance à observer à l'égard du mariage (« c'est le sort des amours

[...] d'échouer à l'épithalame»), nécessité pour une femme de savoir être bonne ménagère, etc. *Les Aventures d'Abdalla* et *Boca* ne fonctionnent plus du tout sur ce modèle. Un dépaysement complet y est continuellement opéré : que ce soit dans l'installation au centre du récit d'un musulman, vertueux certes, mais auquel aucun lecteur du temps ne peut s'identifier; que ce soit aussi dans le vaste panorama d'une culture complètement exotique, qui offre à l'étonnement européen les images infantilisées des fables orientales; que ce soit enfin dans cet étonnant traité de morale à l'usage des artisans dont on peut se demander ce que pouvaient y trouver les habitués du salon de M^{me} Le Marchand : la satisfaction de savoir qu'il pouvait exister des artisans heureux dans la vertu, contents de leur sort et complètement dévoués aux grands? Ou bien l'exemple rassurant d'un récit merveilleux parfaitement moral, capable de contredire les débordements immoraux dont la parution de *L'Écumoire* de Crébillon, cinq ans plutôt, allait permettre le déferlement?